

Małgorzata Paluch-Cybulska

Uniwersytet Jagielloński

Tadeusz Kantor: „...*Infantki Velázquez* *jak relikwie lub madonny*”

Obraz Diego Velázquez *Las Meninas*¹ jest dziełem, które niemalże od momentu swego powstania w roku 1656 było obiektem intensywnej kontemplacji i przedmiotem niegasnącej dyskusji. Pozornie realistyczna i jasna w swym przekazie kompozycja, przedstawiająca infantkę Małgorzatę Teresę w asyście dam dworu i malarza, stojącego przy sztaludze, oraz odbicia wizerunku pary królewskiej w lustrze w tle przedstawienia, zawiera wieloznaczną strukturę, pozostawiającą widzowi wiele możliwości interpretacji, które nawzajem się nie wykluczają (il. 21). Nagromadzona od XVII wieku obszerna literatura krytyczna na temat obrazu, jak pisze jeden z badaczy Joel Snyder: „nie może sprostać zadaniu połączenia wiedzy ze zrozumieniem”². W wydaniu polskim została wybiórczo zebrana przez Andrzeja Witkę w książce *Tajemnica „Las Meninas”. Antologia tekstów*³.

Obraz inspirował nie tylko badaczy, ale jako nośna ikonograficznie konstrukcja skłaniał do reinterpretacji również wielu artystów, wykorzystujących do tego celu różnorodne, niekiedy skrajnie odmienne środki wyrazu. Spośród malarzy wymienić tu należy choćby klasyków, takich jak Francisco de Goya, Salvador Dali czy Pablo Picasso, ale także – co znamienne – zdecydowanie mniej znane nazwiska twórców sztuki konceptualnej czy performatywnej, jak Philippe Comar, Soledad Sevilla bądź Joel-Peter Witkin. W ich pracach związek z pierwotną kompozycją bywa na gruncie formalnym często nieuchwytny. Obraz inspirował także rzeźbiarzy, na przykład

¹ Diego Velázquez, *Las Meninas*, olej, płótno, 318 x 276 cm, 1656, Museo del Prado, Madryt.

² J. Snyder, *Las Meninas i „zwierciadło księcia”* [w:] *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*, wybór i redakcja A. Witko, Kraków 2006, s. 165.

³ Por. przypis 2.

autora instalacji Manolo Valdésa w Oviedo, wreszcie twórców wideo. Wskazać by można także projekt *89 seconds at Alczar* Eve Sussman i The Rufus Corporation z 2004 roku czy eksperymentalny film ukraińskiego reżysera Ihora Podolchaka z 2008 roku pt. *Las Meninas*⁴.

Jednym z artystów reinterpretujących dzieło Velázqueza stał się Tadeusz Kantor. Jak wskazują przeprowadzone przeze mnie poszukiwania, od połowy lat 60. do roku 1990 stworzył dziewięć obrazów i co najmniej sześć rysunków inspirowanych kompozycją obrazu *Las Meninas*, a także prawdopodobnie innymi portretami infantki Małgorzaty autorstwa Diego Velázqueza. Proweniencję Velázquezowską posiada także postać Infantki w ostatnim spektaklu Teatru Cricot 2 *Dziś są moje urodziny* (1991).

Nie możemy z całą pewnością wskazać momentu bezpośredniego zetknięcia się Kantora z obrazem lub obrazami hiszpańskiego mistrza. Wraz z Teatrem Cricot 2 odwiedził Hiszpanię kilkakrotnie w latach 1981–1989. Wcześniej w latach 50. miał styczność z kulturą Hiszpanii⁵ jako scenograf, przygotowując dla teatrów repertuarowych dekoracje do dramatów Pedra Calderona de la Barca (*Alkad z Zalamei*, 1951), Federica Garcii Lorki (*Czarująca szewcowa*, 1955, 1957) i Jules’a Masseneta (*Don Kichot*, 1962). Wyróżnić tu należy scenograficzną oprawę *Cyda* Pierre’a Corneille’a z 1945 roku⁶, w którym pojawia się postać infantki, tu córki Don Fernanda, granej przez Celinę Niedźwiecką. Jak zauważa Mieczysław Porębski, to „pierwsza wersja jego infantek”⁷. Maria Stangret-Kantor w wywiadzie przeprowa-

⁴ Obecne w sztukach wizualnych odniesienia do kompozycji *Las Meninas* Velázqueza są niezwykle rozległe. Przytoczone tutaj przykłady mają na celu jedynie zobrazowanie pojemności tych ram. Publikacją analizującą szczegółowo inspirację obrazem Velázqueza w malarstwie Pabla Picassa, a także przy tej okazji u innych twórców, jest katalog wystawy prezentowanej w Muzeum Picassa w Barcelonie w dniach 15.05–28.09.2008: *Oblidant Velázquez. „Las Meninas”*, Institut de Cultura de Barcelona, Museum Picasso, 2008. Odsyłam do zamieszczonych tam analiz oraz szerokiej bibliografii tematu.

⁵ Wpływ kultury Hiszpanii na twórczość Tadeusza Kantora był analizowany w 1999 roku przy okazji wystawy *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora* w Muzeum Narodowym w Krakowie (kurator wystawy Zofia Gołubiew). W związku z tym wydarzeniem zostały wydane dwie publikacje, podejmujące próbę zebrania dzieł artysty, inspirowanych Hiszpanią oraz pobieżnej analizy tych motywów: *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora/ Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor*, Warszawa 1999; *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie/ Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor. Exposición del Museo Nacional de Cracovia/ Spanish Motifs in Tadeusz Kantor’s Oeuvre. The exhibition in the National Museum in Cracow*, koncepcja publikacji Z. Gołubiew, Kraków 1999.

⁶ P. Corneille, *Cyd*, przeł. S. Wyspiański, reżyseria i inscenizacja J.R. Bujański, scenografia i kostiumy T. Kantor, premiera 25 lipca 1945 r. (dziedziniec dawnej Biblioteki Jagiellońskiej, ul. św. Anny 6, Kraków), Stary Teatr, Mała Scena, Kraków.

⁷ Mieczysław Porębski w rozmowie z Tadeuszem Kantorem z dnia 5 grudnia 1989 r. wyznał: „Tadeusz Kantor zrobił do tego *Cyda* wspaniałe kostiumy, pierwsza wersja jego infantek. To już nie było bogactwo, to był – razem z całym dziedzincem, krużgankami, schodami – sam

nym dla „Gazety Wyborczej” w 1999 roku, w związku z wystawą *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora* w krakowskim Muzeum Narodowym, wskazuje, że z malarstwem hiszpańskim, głównie z obrazami Velázquez’a i Goi, zetknęli się w trakcie prywatnego pobytu w Madrycie na początku lat 60. Artystka relacjonuje ich wizytę w Prado: „Tadeusz długo stał i patrzył”⁸. Sam artysta w rozmowie z Mieczysławem Porębskim z dnia 31 stycznia 1990 roku przyznawał: „Bardzo lubiłem Velázquez’a, w Prado wracałem zawsze do Velázquez’a i Goi, reszta mało mnie obchodziła”⁹. Wcześniej artysta mógł widzieć inne portrety infantki Małgorzaty Velázquez’a, eksponowane w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu bądź w paryskim Luwrze, w trakcie podróży zagranicznych, odbywanych w latach 40. i 50¹⁰. W przytoczonej wcześniej rozmowie z Mieczysławem Porębskim artysta wskazuje zresztą na liczbę mnogą swoich inspiracji: „infantki Velázquez’a”.

Kantor mógł mieć oczywiście dostęp do publikacji książkowych zawierających reprodukcje tych dzieł. Świadczy o tym choćby spis książek dostępnych w Kunstgewerbeschule, o których wspomina Ewa Krakowska w publikacji *Szkice z pamięci*¹¹. Według wykazu ze stycznia 1943 roku była wśród nich także publikacja Carla Justiego na temat Diego Velázquez’a. Wydana w 1933 roku książka zawiera kilkadziesiąt reprodukcji dzieł malarza w skali szarości, w tym odbitki wszystkich jego infantek, z *Las Meninas* włącznie¹².

Moment zainteresowania artysty *Pannami dworskimi* łączy się również z powszechnym wzrostem zainteresowania tym obrazem na przełomie lat 50. i 60. Prawdopodobnie głównym bodźcem była seria pięćdziesięciu ośmiu obrazów, inspirowanych *Las Meninas*, namalowanych przez Pabla Picassa w jego willi w okolicach Cannes między sierpniem a grudniem 1957 roku¹³. Seria odnowiła zainteresowanie twórczością Velázquez’a i stała się dla

przepych” [w:] M. Porębski, *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa – Rozmowy – Komentarze*, Warszawa 1997, s. 103. Fotografie ze spektaklu obrazujące kostiumy i scenografię Kantora w Archiwum Cricoteki.

⁸ *Tadeusza Kantora dialog z Hiszpanią*, rozmowa Beaty Matkowskiej-Święs z Marią Stangret [w:] „Wysokie Obcasy”: dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 124, Warszawa 29–30.05.1999, s. 38–39.

⁹ M. Porębski, *Deska*, s. 133.

¹⁰ 1947 – Paryż, stypendium naukowe, 1956 – Wiedeń, wyjazd ze Starym Teatrem, spektakle *Lata w Nohant* w Burgtheater. Podaję za: *Tadeusz Kantor. Wędrówka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000, s. 41, 50.

¹¹ E. Krakowska, *Szkice z pamięci*, Kraków 2009.

¹² C. Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Zurich 1933.

¹³ Dla Tadeusza Kantora twórczość Picassa była zawsze ważnym punktem odniesienia. Nie zachowały się żadne ślady, potwierdzające, że Kantor oglądał wspomniane obrazy Picassa w otwartym w 1963 r. muzeum artysty w Barcelonie, gdzie została ulokowana cała seria. Interpretacja niektórych obrazów Kantora wskazuje, że znał je choćby z reprodukcji i że w pewnym stopniu mogły mieć one wpływ na jego prace związane z tym motywem.

wielu artystów bezpośrednim bodźcem dla kolejnych interpretacji malar-
skich obrazu. Następnie w 1960 roku w madryckim Prado odbyła się wielka
wystawa dzieł artysty. Duży wpływ na wzmożenie zainteresowania dziełem
Velázqueza miała także wydana w 1966 roku we Francji książka Michela
Foucaulta *Słowa i rzeczy*¹⁴, zawierająca niezwykle nowatorską jak na tam-
te czasy, przełomową interpretację obrazu *Las Meninas*, podejmującą temat
sposobów reprezentacji i wieloznaczności postrzegania.

Sugerując się autorskim datowaniem, pierwszym obrazem Kantora
z wizerunkiem infantki jest prawdopodobnie *Monsieur Prado II. Infantka*
z 1965 roku¹⁵, który zapoczątkowuje cykl dzieł ukazujących postać infantki
Małgorzaty, wyselekcjonowanej ze źródłowej kompozycji. Minimalistycz-
ny i ekspresyjny wizerunek wydaje się dość swobodną interpretacją dzieła
Velázqueza, sprowadzającą wieloaspektowy portret infantki do wizerunku
twarzy i płóciennej torby, do której doczepiona/przyszyta literka M¹⁶ to naj-
bardziej namacalne odniesienie do *Las Meninas*. Wizerunek ten wydaje mi
się niezwykle istotny dla kolejnych dzieł, powielających taki schemat kom-
pozycyjny, nie tylko z punktu widzenia jego chronologicznej uprzedniości
względem pozostałych. Mam tutaj na myśli pięć obrazów, powstałych od
połowy lat 60. do początku lat 70. oraz w jednym przypadku na począt-
ku lat 80.¹⁷ Nie uprzedzając analizy tych przedstawień, które stanowią na
gruncie formalnym zupełnie inną jakość, należy podkreślić ich zasadniczą
odmienność w stosunku do *Monsieur Prado II*, który jest w pewien sposób
rejestracją przełomu stylistycznego dokonującego się w twórczości Kantora

¹⁴ M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966. Tekst
polski [w:] M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2000,
s. 21–38.

¹⁵ *Mr Prado II, Infantka*, 1965, technika mieszana, płótno, 162 x 100, Muzeum Naro-
dowe w Krakowie.

¹⁶ Na detal ten zwraca uwagę Silvia Parlagreco, opisując pobieżnie Infantki Kantora w *No-
tatce* [w:] L. Passega, *Kantor. „Wielopole, Wielopole”. Dossier*, Cricoteka, Kraków 2007, s. 202.

¹⁷ Chronologicznie: *Infantka wedle Velázqueza*, 1965, olej, collage, płótno, [własność
prywatna, Szwajcaria], (za: *La mia opera. Il mio viaggio. Commento intimo*, Mediolan 1991/
Ma création, Mon voyage. Commentaires intimes, Paryż 1991, nr kat. 151); *Infantka wedle Ve-
lázqueza*, 1966–1970, akryl, drewno, metal, płótno, 170 x 115, Muzeum Sztuki w Łodzi; *In-
fantka wedle Velázqueza*, 1981, olej, collage, płótno, 180 x 125, właściciel nieznan, w latach
80. w Galerie de France, Paris (za: *La mia opera. Il mio viaggio*, nr kat. 153). W roku 1975
istniał jeszcze jeden obraz tego typu, który był ekspozowany na wystawie *Emballages* w Mu-
zeum Sztuki w Łodzi (V–VI 1975). Na zachowanej dokumentacji fotograficznej wystawy
jest widoczny nieznan w innych źródłach obraz, ściśle odpowiadający schematowi kompo-
zycyjnemu pozostałych dzieł Kantora. Znamienne, że na późniejszej wystawie *Tadeusz Kan-
tor. Emballages 1960–1976* w Main&Small Galleries w Londynie (IX–X 1976) praca została
zastąpiona znaną nam wersją z Muzeum Sztuki w Łodzi. Można więc przypuszczać, że obraz
ten uległ rozproszению. Analiza formalna obu prac skłania do odrzucenia przypuszczenia, iż
utrwalony na fotografii z wystawy obraz mógł zostać przez artystę przemalowany.

w tym okresie. Jest to z jednej strony próba przekroczenia informelu (twarz infantki jest tu rozproszona częściowo w bezformiu farby)¹⁸, a jednocześnie zmierzanie ku kolejnemu etapowi – ambalaż, które pojawiają się w sztuce artysty od połowy lat 60. (elementy takie jak torba jako opakowanie, swoisty synonim figury ludzkiej). W odniesieniu do interesującego mnie motywu infantki jest on również dziełem przełomowym, ponieważ wydaje się obnażać impuls powodujący taki, a nie inny, kształt prac. Jeśli przyjrzyć się twarzy postaci – jest ona nie tylko, a w zasadzie nie tyle, wyrazem fascynacji Kantora *Las Meninas*, ile jego wielokrotnymi parafrazami czynionymi przez Picassa w 1957 roku. Specyficznemu, nierównomiernemu rozstawieniu oczu o odrealnionym kształcie oraz zachwianiu proporcji, które są tak charakterystyczne dla kubistycznych kompozycji Picassa, ale również pojawiają się konsekwentnie w przywołanej serii – towarzyszą w pracy Kantora kolejne Picassowskie środki, jak choćby operowanie kolorem i wynikające z tego konsekwencje. Nie ulega wątpliwości, że w *Monsieur Prado II* Kantor nie unikał kontrastów i specyficznych zestawień kolorystycznych. To połączenie głębokiego różu z fioletem wydaje się, w perspektywie innych jego prac, wręcz absurdalne, wyjątkowe. Z kolei zdecydowanym intensywnym kolorytem została nasycona cała seria Picassa. Kolor włosów infantki Kantora, który wydaje się dla palety tego artysty czymś zgola podejrzanym, jest jedną z ulubionych barw hiszpańskiego artysty, którą często w swoich kompozycjach infantek zestawia z całą gamą innych, nie mniej mocnych kolorów. Dla analizy dzieł Kantora nabiera to szczególnego znaczenia, jeśli przyjrzyć się kluczowi takiego komponowania obrazu przez Picassa, gdzie wypełnione odrębną plamą barwną elementy układają się jak mozaika w zarys postaci, przedmiotów czy jakiejś wewnątrzobrazowej przestrzeni. U Picassa zarys ten (mam na myśli nie tylko profil całej postaci, ale także jej poszczególnych, składowych części) obwiedziony jest często czarnym konturem, uwypuklającym kształty. W tych pracach Picassa, które prezentują całą postać infantki¹⁹, jej zarys zostaje sprowadzony do owalu głowy, wydłużonego prostokąta tułowia i dużego prostokąta lub kwadratu spódnicy. Kontur ten został przez Kantora przejęty i wypełniony czymś odmiennym²⁰.

¹⁸ Jarosław Suchan, analizując problem ikonograficznych zapożyczeń w twórczości Kantora, spostrzega podobnie w odniesieniu do tego obrazu „(...) twarz zastępują kłęby malarskiej materii z ledwo zarysowanymi śladami oczu i ust – rodzaj autocytatu z uprawianej wcześniej informelowej stylistyki”. J. Suchan, *Kantor z obrazami. Przytoczenia w twórczości malarskiej Tadeusza Kantora* [w:] *Modus. Prace z historii sztuki*, Instytut Historii Sztuki UJ, nr 1, Kraków 2000 [1999].

¹⁹ Picasso parafrazował nie tylko całą kompozycję *Las Meninas*, ale także pojedyncze postaci z tego obrazu, czy kompozycje inspirowane konkretnymi jego elementami. Por. przypis 4.

²⁰ Prawdopodobna inspiracja Kantora serią prac Picassa dotyczy w moim przekonaniu konkretnych rozwiązań formalnych czy zastosowanych tam środków wyrazu. Sama seria Kan-

O kolejnych obrazach zatytułowanych w większości *Infantka wedle Velázqueza* pisał Kantor w tekście *Koperty Pakunki*: „Wykonuję szereg ‘opakowań’ znanych muzealnych postaci. ‘Infantkę’ Velázqueza opakowuję dołem kolosalną skórzaną torbą, jakiej dawniej używali listonosze”²¹. Prace te określił jako *Persyflaże muzealne*. Obok infantek znalazł się wykonany w roku 1970 ambalaż obrazu Francisco Goi *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku* oraz powstały w 1975 roku ambalaż jeszcze innego dzieła. Czytamy w *Komentarzach intymnych* artysty z lat 1987–1988: „Ważylem się na ambalaż «świętości narodowej», ‘Hołdu pruskiego’/ Matejki. Dumne postacie królewskie, rycerskie, biskupie/ „opakowywałem” z desperacją, lękiem i pietyzmem –/ na wieczność”²².

Wróćmy do obrazu Velázqueza – jednym z elementów dyskusji wokół tego obrazu jest próba odpowiedzi na pytanie, co jest jego tematem. Z całą pewnością obraz jest portretem infantki, jednak nie tłumaczy to kompozycji całości i obecności w niej innych elementów. Jak twierdzi jeden z badaczy, „nie ulega wątpliwości, że także jest czymś więcej niż tylko portretem jej powierzchowności”²³. Nie ma tutaj miejsca na przytoczenie wszystkich zagadnień związanych z obrazem²⁴, wystarczy napomknąć, że prócz warstwy portretowej nierozstrzygnięta pozostaje kwestia obecności malarza, zawartości płótna na sztalugach, którego ogląd nie jest dostępny dla odbiorcy, obecności odbicia wizerunku pary królewskiej w lustrze, a przede wszystkim problem usytuowania widza i sprzęgnięcia go z kompozycją obrazu, w taki sposób, że będąc obserwatorem, staje się również uczestnikiem, jedną z postaci obrazu – wzrok większości osób na płótnie, w tym pary królewskiej odbitej w lustrze, jest skupiony na punkcie, który zajmujemy my, widzowie, tak że nierozstrzygnięte jest – jak zauważa Leo Steinberg – „czy owe dworskie postaci właśnie się do nas przyłączyły, czy może to my weszliśmy w ich przestrzeń”²⁵. Niezależnie od złożonej problematyki obrazu, jak wyliczył ten sam badacz: „Jeżeli pod uwagę weźmiemy szerokość płótna, mierząc od jednego do drugiego boku, środek znajduje się w postaci małej infantki – dokładnie w jej lewym oku”²⁶. Stoi upozowana, jakby sama była por-

tora natomiast nie powiela serii Picassa – ma zupełnie inny charakter, powstawała w innym trybie.

²¹ T. Kantor, *Koperty pakunki* [w:] T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, *Pisma*, t. I, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków, 2005, s. 310.

²² T. Kantor, *Komentarze intymne*, s. 34.

²³ J. Snyder, *Las Meninas i „zwierniadło księcia”* [w:] *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*, s. 195.

²⁴ Por. przypis 3 i fragment tekstu, do którego się odnosi.

²⁵ L. Steinberg, *Las Meninas Velázqueza* [w:] *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*, s. 155. Badacz podkreśla, że to malarz pozwala nam zdecydować, „czego” odbiorca jest w akcie percepcji tego obrazu „częścią”.

²⁶ Ibidem, s. 156.

tretowana, jej sylwetka „odbija” napięcia wynikające z ruchów i gestów jej towarzyszy. To jej portret wyselekcjonował Kantor z całej kompozycji, pozbywając się jednocześnie niegasnących spekulacji na temat pozostałych elementów obrazu. Mamy tutaj do czynienia z podwójną redukcją. Obrazy te są w stosunku do *Las Meninas* jedynie portretem postaci infantki, a w zasadzie została tutaj „zacytowana” wyłącznie jej twarz (il. 23). Oprócz niej tylko przykręcone dwiema śrubkami drewno, bezpośrednio ponad głową, mogłoby być może stanowić jakieś odniesienie do prototypu. Moglibyśmy właściwie w tej sytuacji pozwolić sobie na zaniechanie odniesień do kompozycji Velázquez’a, gdyby nie fakt, że – jak zobaczymy za chwilę – pomimo wzmożonej selektywności w Kantorowskim wizerunku infantki nie ustają relacje z nieistniejącą już tutaj kompozycją, do której odniesienia wciąż są w niej skumulowane.

Pobieżnego opisu dostarcza nam sam artysta:

(...) nie postarano się nawet pokryć płótna farbami,/ które posiadają zdolność wywoływania pożądanych złudzeń.../ (...) ... sam portret wykonano pospiesznie na dwu kawałkach,/ później połączono je żelaznymi zawiasami./ Obraz można składać jak walizkę./ Widocznie nie dbano o to, że Infantka wygląda jak/ ... przełamana wpół./ (...) ... sławną spódnicę Infantki/ jak liturgiczny ornat rozpiętą na obręczach/ z wielorybich fiszbinów/ zastąpiono starą zniszczoną torbą listonosza/ i uznano to za trafną imitację./ Jej sterczące ku górze resztki pasków/ powtarzają ruch rąk Infantki rozłożonych/ nad skrzydłami sukni .../ ... wytarte solą morską drewnienka wyrzucone na brzeg/ stanowią jedyną znikomą aluzję do wewnętrznego szkieletu ... (...) ²⁷.

Dla artysty infantki Velázquez’a „jak relikwie lub madonny” ²⁸ są również w jakiś sposób ambalazami – opakowane sukniami, przepychem, schowane pod narzucającą się powłoką uroczystości, unieruchomione konwenansami, a przez to zubożone, jałowe i puste. W tym dworskim opakowaniu trwają pozbawione cech osobowościowych, bez tożsamości, bez oznak życia. Jak je określa: „atrapy śmierci zamknięte w tekturowych pudłach” ²⁹. W 1990 roku artysta podkreśla: „trwają bezbronne, więc trzeba coś zrobić z tą bezbronnością” ³⁰. W swoich pracach Kantor inicjuje zatem sytuację odwrotną – dekoracyjne, napuszone opakowanie infantki zastąpił czymś zgoła odmiennym – biedą i surowością ³¹ (il. 22). Odebrał im zbędny balast opakowania, pozostawiając z całej tej misternej konstrukcji dziewczynki tylko twarz: w zasadzie niby ta sama, bezduszna i obojętna, ale poprzez zabieg selekcji zyskująca zupełnie inny wymiar. Już nic nas tutaj nie rozprasza, ani

²⁷ T. Kantor, *Infantki* [w:] idem, *Metamorfozy*, s. 320–321.

²⁸ T. Kantor, *Komentarze intymne*, s. 34 oraz T. Kantor, *Infantki*, s. 320.

²⁹ T. Kantor, *Infantki*, s. 320.

³⁰ M. Porębski, *Deska*, rozmowa z dnia 31.01.1990, s. 133.

³¹ Na takie odwrócenie w pracach Kantora elementów kompozycji Velázquez’a zwraca również uwagę J. Suchan [w:] *Kantor z obrazami*, s. 81.

dekoracyjność infantki³², ani niespokojna, wielowarstwowa kompozycja *Panien dworskich*. Nie czujemy już na sobie spojrzeń bohaterów malowidła – z jednym wyjątkiem: infantki spoglądają na płótnach Kantora na bok, przestajemy być obarczeni „widowiskiem – w – spojrzeniu”, jak to określił Foucault, którego byliśmy u Velázqueza uczestnikami, czy tego chcieliśmy, czy nie³³. U Kantora patrzy tylko infantka, spogląda gdzieś w dal, bezcielesna, bez żadnych dodatkowych atrybutów, a jednak jej spojrzenie jest niezwykle silne, elektryzujące, narzucające uwagę. Można by zadać pytanie: jak to się dzieje, że wizerunki te wywołują tak silne wrażenie?

³² Wiesław Borowski skomentował w ten sposób działania Velázqueza: „Wiadomo, że Velázquez ekscytował się bardziej malowaniem ubrania niż twarzy infantek” [w:] *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora*, s. 18–19.

³³ *Las Meninas* Velázqueza jest dziełem tak silnie obwarowanym uwikłaniami formalnymi i przestrzennymi, zarówno wewnątrz struktury obrazu, jak i na jej styku z rzeczywistością pozamalarską, że sugestywnie skłania badaczy do umiejscawiania obrazów Kantora w tym dyskursie. O Kantora *Infantkach wedle Velázqueza* w ten właśnie sposób pisze Andrzej Turowski: „Płótno Kantora malowane według Velázqueza ma charakter obrazoburczy. Jest próbą wtargnięcia na obwarowany teren konwencji obiektywizującej znaczenia w autonomicznej czasoprzestrzeni kadru. Ma na celu zburzenie konstrukcji zogniskowanej w *Pannach dworskich* na wzroku Infantki, perspektywnym i ideowym centrum kompozycji. Dąży do odebrania władzy figurze księżniczki, symbolizującej ‘czystą widzialność’ formy. Pragnie wyszydzenia abstrakcyjnego istnienia dworskiej marionetki przy nieobecności realnego przedmiotu reprezentacji dzieła Velázqueza (czyli pary królewskiej) i podmiotu twórczego, to znaczy rzeczywistego artysty komponującego obraz (samego Velázqueza)” „... już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku” [w:] *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 484. Uzależnienie obrazów Kantora od usankcjonowanego przez Foucaulta aparatu postrzegania ich pierwowzoru oraz potrzeba tłumaczenia Kantora z tych zależności, a raczej ich braku, wydaje mi się bezzasadna. Poprzez daleko posuniętą redukcję Kantor pozbył się nie tylko widowiska w spojrzeniu, ale także dialogu z nim. W jego pracach została bowiem zburzona struktura, w której wszystkie, niezbędne dla siebie i skrupulatnie rozmieszczone elementy odgrywały znaczącą rolę. Z tego też względu częste przypisywanie drewniku umieszczonemu nad głową infantki roli odpowiednika lustra, odbijającego w kompozycji Velázqueza parę królewską i stanowiącego istotny element w konstrukcji przypisania widza do przestrzeni obrazu – jest w moim przekonaniu niesłuszne. Między innymi A. Turowski: „W górnej części znajduje się pozostawiona z ‘wymazanego’ obrazu Velázqueza głowa infantki, a nad nią, w miejscu panującego spojrzenia, ‘transcendentnego’ lustra z parą królewską – banalna deseczka przybita dwoma gwoździkami”, ibidem, s. 483, czy S. Parlagreco: „(...) na głowie drewniko, metaforyczne odbicie rodziców jak na symbolicznym obrazie Velázqueza” [w:] *Notatka*, s. 202. Nie ulega wątpliwości, że *Persyflaże* Kantora są śladami naznaczone po pierwotnej strukturze, skłaniałabym się jednak ku przypisaniu im jakości autonomicznej, stanowienia o sobie poprzez siebie. Dlatego w zamontowanym przez Kantora drewniku upatrywałabym raczej skondensowany ślad po wszystkim innym w źródłowej kompozycji, czego nie zdecydował się użyć u siebie oraz po owym dyskursie. O śladzie tego ostatniego mogłyby świadczyć dwie prace, w których drewnienka zostały pokryte kolorowymi plamami, kojarzącymi się z barwnymi kompozycjami serii Picassa, o której pisano wcześniej.

Z jednej strony na płótnach tych odnajdujemy najbardziej poetyckie twarze namalowane przez Kantora w całej jego twórczości (nie licząc późnego w pełni figuratywnego okresu jego malarstwa); niezwykle realistyczne, nakreślone miękko, z dbałością o szczegóły, w trzech przypadkach ze światłocieniowym modelunkiem, nostalgiczne, najzwyczajniej piękne. Z drugiej strony zostały namalowane w technice, dającej iluzję rzeczywistości i trójwymiaru, przez co, jak pisze Kantor „wyłaniają się jak widmo z pustki płótna...”³⁴. Na dwóch szkicach artysta sytuuje infantkę w pace, z której przez otwór wyziera jedynie twarz, reszta rozproszona jest w mroku³⁵. Odcinanie się twarzy od tła jest szczególnie widoczne w kolejnym obrazie tego cyklu, powstałym prawdopodobnie również w latach 60., pt. *Infantka w żałobie*³⁶. Ten ambalaż jest zaprezentowany w nieco innym, jak się wydaje, bardziej dostojnym wydaniu – zamiast torby listonosza, spódnica infantki jest skonstruowana z czarnego płóciennego worka, białe sznureczki zastępują ręce, dwie zbite deseczki imitują jej szkielet. Tak daleko posunięte u Kantora wyselekcjonowanie z całej postaci infantki jedynie twarzy i rąk oraz zarysu spódnicy tłumaczy nam jeden z jego tekstów, w którym objaśnia użycie w spektaklu *Umarła klasa* zbliżonych środków wyrazu do tych, o których tutaj mowa: „Jeśli spojrzeć na obraz Velázquez, to jest tam tylko czerń i biel twarzy infantek i biel rąk infantek, i może jakiś kawałek róży gdzieś wpięty we włosy, i poza tym nic. Jestem pewny, że wielkość tkwi w ograniczaniu środków”³⁷. W rozmowie z Mieczysławem Porębskim doprecyzowuje swoje spostrzeżenia: „To jego operowanie bardzo zawężoną gamą kolorystyczną, tam są właściwe tylko brązowe szarości o różnej głębi, głębsze, płytsze, gdzieś pstryknięcie róży czy trochę takiego lekkiego, niebieskawego koloru”³⁸. Pozostaje to w uchwytym związku z monochromatycznością tych prac Kantora, które z wyjątkiem omawianej tu *Infantki w żałobie*, są utrzymane w jednolitym, sepiowym kolorystyce.

Jednocześnie na marginesie tych rozważań wspomnieć należy, że tendencja ta występuje bardzo często w siedemnastowiecznym malarstwie barokowym. W Museo del Prado znajdują się co najmniej trzy portrety Diego Velázquez z lat 30. i 50., które artysta potencjalnie mógł tam oglą-

³⁴ T. Kantor, *Infantki*, s. 321.

³⁵ T. Kantor, *Bez tytułu*, szkic do obrazu, [2 poł. lat 80., pastel, flamaster, papier, brak danych nt. wymiarów], dat. p.d.: 1969, właściciel nieznany, sprzedany na aukcji rysunków w Tokio, 1990 i *Bez tytułu*, 1970 [brak dodatkowych informacji, właściciel nieznany], rysunek reprodukowany [w:] Tadeusz Kantor. *Metamorphoses*, Chêne/Hachette, Galerie de France 1982 jako *Infantes (les esquisses)*, s. 76.

³⁶ *Infantka / [Infantka w żałobie]*, 1966, technika mieszana, płótno, 170 x 115 cm, wł. dr Christian Karl Schmidt, depozyt w Neues Museum, Norymberga.

³⁷ T. Kantor, *Moja droga do teatru śmierci* [w:] idem, *Teatr Śmierci: teksty z lat 1975–1984*, Pisma, t. II, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2004, s. 465.

³⁸ M. Porębski, *Deska*, rozmowa z dnia 31.01.1990, s. 133.

dać, twarz zostaje wydobyta jasną plamą z ciemnego tła, którego szczegóły wyłaniają się z rozproszenia dopiero przy zbliżeniu. Dla *Infantki w żałobie* inspiracją mógł być portret *Infantki Małgorzaty Teresy w niebieskiej sukni* z 1659 roku, przechowywany w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum. Przemawia za tym kolorystyka, zwrócenie głowy w prawą stronę, a także brak deseczki ponad głową, będącej w czterech pozostałych obrazach cyklu aluzją do kompozycji *Las Meninas*. Być może w trakcie swej wędrówki po Prado zetknął się Kantor z obrazem malarza z kręgu Velázqueza Juana Bautisty del Mazo³⁹ pt. *Cesarzowa Małgorzata Teresa Habsburg w żałobnej sukni* z 1666 roku, gdzie w szczególności kształt i faktura spódnicy, wydają się bliskie żałobnemu workowi zwężającemu się ku górze w pracy Kantora.

Pozostańmy jeszcze przez chwilę przy redukcji środków tak charakterystycznej dla tych prac Kantora. Jak powiedziałam wcześniej, postać infantki, sprowadzona do płóciennnej torby i pary drewnienek, pozostaje w specyficznym stosunku do serii Picassa, reinterpretującej kompozycję Velázqueza; określiłam ją jako jeden z obszarów, z których Kantor mógł zaczerpnąć inspirację. Obrazy Picassa są zbudowane z odnoszących się stale do siebie figur geometrycznych. Przestrzeń, postaci i przedmioty zostają zapisane jako specyficzny kod geometryczny, ciasno zapelniający płótna. Kantor zaczerpnął z tego geometrię, przepuścił ją przez filtr widzenia syntetycznego, uzyskując czystą, minimalistyczną wręcz kompozycję, w której w picassowski prostokąt spódnicy wpisał torbę listonosza. U Picassa, zachwiana, podważona jest cała kompozycja jego obrazów, wraz z odniesieniami do Velázqueza. Wymaga to od widza scalania jej ciągle na nowo, czemu jest narzucony nie tylko dialog, wychodzący od postaci Margerity, ale także autorski, dość nachalny język narracji Picassa. Działania Kantora (redukcja środków i selekcja kompozycji Velázqueza) mają natomiast na celu, w opozycji do tamtego rozedrgania, uzyskanie jedności wszystkich elementów, uwypuklenie samej poetyki. Jeszcze bardziej jest to odczuwalne w konceptualnym ambalażu *Relikt nr 2* (prawdopodobnie z początku lat 70.)⁴⁰, gdzie infantka została zredukowana do papierowej, zmiętej torby i pobieżnego szkicu twarzy/głowy, które zostały przyczepione do kawałka bardzo sfatygowanej, biednej deski, silnie kojarzącej się z Kantorowską ideą „realności najniższej rangi”. Właściwie gdyby nie podpis: *INFANTKA*, moglibyśmy mieć kłopot z identyfikacją tego wizerunku, który tak silnie jest sprzężony z materią przedmiotu, że zaczyna być postrzegany wyłącznie poprzez niego⁴¹.

³⁹ Mazo wykonywał pod okiem Velázqueza kopie niektórych jego obrazów. Do dziś autorstwo części z nich nie jest rozróżniane.

⁴⁰ *Relikt nr 2*, [pocz. lat 70.], [torba papierowa, rysunek na papierze, śruby, drewno], 35 x 50 x 7, właściciel nieznany, w 1976 własność artysty (info za: katalog wystawy *Tadeusz Kantor. Emballages 1960–1976*, Main&Small Galleries, Londyn 22.09–31.10.1976, s. 11).

⁴¹ O zrównaniu postaci infantki z przedmiotem poprzez „zbliżenie na poziomie fizycznym i metaforycznym, poprzez gest artysty, poprzez tożsamość funkcji i poprzez jednakową

Wracając do *Infantek wedle Velázquez’a* – ich twarze oderwane od reszty, pretendujące do porównań z rzeczywistością, ale przecież wciąż sztuczne, sprawiają wrażenie twarzy marionetek; jak zostało to już dostrzeżone przez badaczy – z ich obliczem wiążą się nieuniknione powiązania z manekinami, stale obecnymi w sztuce artysty⁴². Zastygnięcie twarzy infantek ma tutaj zupełnie inny charakter niż w obrazie *Monsieur Prado II*, gdzie zamarta w krzyku twarz przypomina ekspresjonistyczny, przesycony emocjami obraz Edvarda Muncha z 1893 roku. Tutaj „wyłaniająca się jak widmo”⁴³ twarz kumuluje tendencje odśrodkowe, współgra z innymi elementami obrazu, które dolepione do płótna zdają się rozsądzać jego dwuwymiarową powierzchnię i wkraczać w trójwymiarową przestrzeń realną. Jej twarz wyłania się na końcu, wychyla z rozproszenia, pół kroku za zgrzebną spódnicą. A więc i tutaj, podobnie jak w *Las Meninas*, choć przy użyciu zupełnie innych środków, płaszczyzna obrazu nie oddziela nas od jego zawartości. Tutaj też wykreowana przez artystę wizja malarska jest ukierunkowana konsekwentnie na zewnątrz, zaczyna przynależeć do przestrzeni widza⁴⁴. I wreszcie, podobnie

pozycję na płótnie” pisze krótko – głównie w odniesieniu do Kantora *Persyflaży muzealnych* – Agnieszka Skalska. Według autorki, dzięki tym działaniom postać infantki staje się „przynależna bardziej Kantorowi niż Velázquezowi”. A. Skalska, *Przedmiot i człowiek w sztuce Tadeusza Kantora* [w:] *Metamorfozy. „Piękni, dwudziestoletni, źli”. Materiały z sesji popularnonaukowej i spotkań autorskich. Sanok 13–20 czerwca 1993*, Sanok [1993].

⁴² Porównanie twarzy infantki do głowy manekina często pojawia się w stanie badań. Najpełniej zajął się tym problemem Andrzej Turowski, analizując pojawienie się atrapy, manekina i figury śmierci w twórczości Kantora oraz ich stopniową dekonstrukcję. W odniesieniu do interesujących nas obrazów Kantora pisze on m.in.: „(...) rozpoczynające wędrówkę po galeriach świata, z ironią strojące się w cudzy styl, maskujące pod formą Persyflaży muzealnych otwartą kpinę”. *Ambalaze, atrapy, manekiny* [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, Warszawa–Kraków 2005, s. 118. W innym jego tekście czytamy: „W wyłączonym z gry spojrzeń wzroku infantki Margarety dostrzegamy pełną tajemniczej gracji i sztucznej elegancji twarz marionetki. Odbija się ona w nieco monstrualnej powłoce manekina: wielkiego plecaka i jego ślepych kieszeni, zamkniętych oczu atrapy, „... już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku”, s. 483.

⁴³ T. Kantor, *Infantki*, s. 321.

⁴⁴ Tak pomyślane obrazy są konkretnie osadzone w cyklu przemian malarskich artysty. W okolicach roku 1964 rozpoczyna się w jego malarstwie etap wydobywania przedmiotów i postaci ludzkiej z gęstej materii płótna po okresie *informelle*. Pojawiają się pierwsze torby przemysłowe, zespolone z płótnem metalowymi śrubami. W roku następnym do płócien są doczepiane torby, paczki, koperty, parasole, które częstokroć stanowią główny element obrazu, np. *Emballage urgens* (1965, MSŁ), lub którym towarzyszy wizerunek twarzy, później innych elementów ciała, np. *Marmosz Siget* (1965, MSŁ). W 1967 r. pojawiają się postaci przełamane wół, rozmaicie rozczłonkowane lub ukazane fragmentarycznie, prezentowane w taki sposób do początku lat 70., np. *Emballages, objets, personnages no 2* (1967, MNK). W dalszej konsekwencji od końca lat 60. do początku lat 80. Kantor maluje cykl postaci zaambalowanych, z deseczkami zamiast kończyn, krawatów. Dopiero w roku 1983 wraz z cyklem *Umarła klasa* zaczyna malować realistyczne postaci ludzkie, uwikłane w różnorakie konflikty przestrzenne.

jak tam, ośrodek napięcia obrazu znajduje się poza nim samym, na styku tego, „co” jeszcze przynależy do niego, a „co” już egzystuje w wymiarze od niego niezależnym. Pod tym względem analogię z dziełem Velázquez’a możemy określić jako dość luźną paralełę. Tam bowiem konstrukcja obrazu unieruchamia widza, przykuwa go do konkretnego miejsca, w odniesieniu do którego rozgrywa się cała akcja kompozycji, w relacji z którym zainicjowana przez malarza narracja zaczyna nabierać sensu.

Z tą ruchomością obrazów Kantora, które zakładają możliwość „przestępowania” przestrzeni muzealnej na nasz teren, koresponduje wspomniany podział płótna na dwie części i zasugerowanie przez autora możliwości ich składania za pośrednictwem metalowych zawiasów⁴⁵. Andrzej Turowski – jeden z nielicznych badaczy, poświęcających infantkom Kantora nieco więcej uwagi – przyrównuje go przez to do „przenośnego dyptyku, ołtarzyka dewocyjnego pielgrzyma, ‘wędrownej architektury aktora’ z teatru Schlemmera”⁴⁶. Ten podział wydaje się wyznaczać również dwie odrębne przestrzenie znaczeniowe. Dolna część – torba lub worek, kojarzą się nieuchronnie z przemieszczaniem i podróżą. Wszak sam artysta podkreślał, że jest napiętnowany motywem podróży; elementy takie jak torby, koperty, plecaki, zawiniątka, koła od wozu stale pojawiają się w jego pracach plastycznych, teatrze, happenin-gach. Andrzej Turowski używa dla tej części określenia: „pogardzane terytorium nomada, ślad przestrzeni”⁴⁷. Według niego zaś „partia górna obrazu to strefa nieistniejącej już historii, ślad czasu”⁴⁸. Dla mnie jest to obszar pamięci. Wizerunek infantki to obraz utrwalony w przestrzeni wspomnienia artysty. Przy czym pamięć nie może być tu rozumiana jako przeciwieństwo inwen-

W latach 1987–1990 w ostatnich w pełni figuratywnych cyklach malarskich problem otwarcia dzieła na przestrzeń i związane z tym relacje stają się przewodnim motywem.

⁴⁵ Podział taki został wprowadzony już w *Infantce* z MNK, w kolejnych pracach dwie części płótna scalają w jeden obszar zawiasy. Przy czym podkreślić należy, że wiele obrazów Kantora, powstałych w różnych okresach, niezwiązanych z omawianą serią, składa się z dwóch lub więcej części – wynika to z kwestii technicznych i konieczności łączenia płócien w celu uzyskania większej gabarytowo płaszczyzny malarskiej. Tutaj przez wprowadzenie zawiasów i szkice artysty (patrz przypis 35), objaśniające ich zastosowanie (przełamany wpół obraz ma się składać jak walizka), zabieg ten nabiera rangi artystycznej. Mieczysław Porębski w rozmowie z Kantorem z 31.01.1990 komentuje to w sposób następujący: „(...) on się zamyka, jest do zapakowania, razem z całą swoją wewnętrzną przestrzenią i ty tę przestrzeń możesz wziąć ze sobą jako swój prywatny bagaż, udać się z nim w podróż, jesteś wtedy na zewnątrz, a równocześnie także i wewnątrz, w przestrzeni obrazu, który zrobiłeś. Jakbyś sam ze sobą prowadził dialog” [w:] M. Porębski, *Deska*, s. 133. To bycie wewnątrz i na zewnątrz, przekraczanie granic, związanych z dziełem sztuki, ale także z obecnością i absencją artysty jest charakterystyczne dla późnej twórczości malarskiej Kantora z lat 1987–1990, a także dla dwóch ostatnich spektakli Teatru Cricot 2 i wymaga odrębnej analizy.

⁴⁶ A. Turowski, „... już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku”, s. 483.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ A. Turowski, *Ambalaze, atrapy, manekiny*, s. 119.

cji, ale jako tworzywo. Ponieważ wspomnienia mogą funkcjonować jedynie w postaci śladów, które z jednej strony są odbiciem dawnej rzeczywistości, ale z drugiej strony są scalane tu i teraz, więc ożywają na nowo, w – nieuchronnie – nowej formie, powołane z przeszłości, w akcie kreacji, czyli poprzez „tu i teraz”, projektują nowe znaczenia. Nakłada się na siebie to, czym było – co jest – i czym się stanie, albo czym stać się może. Poza jednym wyjątkiem wzrok infantek nie krzyżuje się z naszym wzrokiem, bieg przepływającego wielokierunkowo czasu zatrzymałby się prawdopodobnie wtedy na tym, co było (od-pamiętywanie) i czym jest, czyli na relacji postać – konkretny widz. Nie patrząc na nas, ma przed oczami „nieokreślone wszystko”, ale także „nic”⁴⁹.

Kantor, wprowadzając do swoich obrazów wizerunek infantki, wykorzystuje głównie to, co od początku jego pracy nad tym motywem było dla niego, jak się wydaje, najbardziej interesujące – jej niedostępność, wyniesienie, graniczność między życiem i śmiercią, a także specyficzne pulsowanie między byciem „tutaj” i „gdzie indziej” jednocześnie (w obrazie Velázquez’a jest silnie osadzona w samej kompozycji, a jednocześnie poprzez specyficzny dialog z widzem jest centrum tendencji odśrodkowych). Kantor buduje *Persyflaże muzealne* nie tyle wokół samej jej kondycji, ile jej trwania na granicy, bycia i w obrazie, i poza nim, jednocześnie martwej i żywej, a więc zajmuje go raczej dotykanie, drażnienie granicy niż stan po jednej lub drugiej stronie. „W sztukach – jak twierdzi Mieczysław Porębski – jego problemem nie jest śmierć, która kończy wszystko. Problemem jest śmierć, która nie kończy niczego, wszystko zaczyna od początku”⁵⁰. Być może z tych względów infantki Velázquez’a, jak wiele innych postaci – widm – powołanych przez artystę z przestrzeni jego pamięci, egzystują umownie, nigdzie nieprzypisane i ulotne, a przez to niespokojne i krążące. Turowski na zadane przez siebie pytanie – co zostało w persyflażu Kantora z obrazu hiszpańskiego twórcy, odpowiada: „ulotny wymiar pamięci, ‘pustka nieistnienia’, widmo śmierci”⁵¹. Podkreślić należy, że balansowanie między życiem a śmiercią, przesuwanie granic związanych z realnością i iluzją, jest jednym z głównych wyznaczników ostatniego etapu twórczości artysty z drugiej połowy lat 80. i jest obecne także w dwóch malarskich przedstawieniach Margerity, powstałych pod koniec życia artysty. Postać infantki przestaje być tutaj ambalażem muzealnego dzieła i zaczyna konotować wyraźniejsze nawiązania do niego.

Pierwsze z nich to praca z cyklu *Dalej już nic*, na której do pokoju artysty wkracza infantka Velázquez’a⁵². W cyklu tym, podobnie jak w większości

⁴⁹ A. Turowski, „... już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku”, s. 489.

⁵⁰ M. Porębski, *Deska*, s. 188.

⁵¹ A. Turowski, *Ambalaże, atrapy, manekiny*, s. 118.

⁵² *Pewnej nocy weszła do mego pokoju Infantka Velázquez’a! Pewnego wieczoru weszła do mego pokoju Infantka Velázquez’a*, z cyklu *Dalej już nic*, II 1988, akryl, płótno (pierwotnie konstrukcja metalowa), 136 x 180, sygn., dat. na odwrocie p.d.: Kantor 1988, numeracja

ostatnich obrazów artysty, przedmiotem dzieła jest on sam, jego autoportretom często towarzyszą inne postaci z pogranicza, jak to określił Wiesław Borowski, „życia-snu sztuki”⁵³. Tutaj infantka odwzorowuje postać z obrazu *Las Meninas*, jest w ten sam sposób upozowana, patrzy wprost na nas. Nie reaguje na wyciągniętą do niej rękę artysty, tak jak w obrazie Velázqueza nie reagowała na oferowane jej naczynie z wodą⁵⁴. Prócz zaakcentowanej twarzy i rąk, jest transparentna. Podobnie jak w *Persyflażach muzealnych* została umieszczona na gładkim, surowym tle i podobnie jak tam tło jest materia, z którego została utkana, w którym się roztopia. Jej obecność znowu jest tutaj umowna i nieracjonalna, nie może być inaczej – jest kliszą wspomnienia Kantora, a właściwie powołana tutaj do nowej roli, także znakiem jego wyobraźni. Właściwie w ten sam sposób jak ona funkcjonuje tutaj sam artysta.

Oboje są usytuowani w dość specyficznej przestrzeni, onirycznej, otwartej, w której właściwie wszystko mogłoby się wydarzyć, w której czas przebiega wielokierunkowo. Trudno się temu dziwić, miejscem akcji jest przecież Biedny Pokoik Wyobraźni autora, gdzie przeszłość może się nakładać na przyszłość, wyobraźnia ma prawo mieszać się z życiem, a realność z fikcją. Artysta spada w kierunku zarysowanego na horyzoncie kościółka w Wielopolu Skrzyńskim, wyselekcjonowanego z krajobrazu miejscowości, w której się urodził i wychował. Spada w podobny sposób także na innych obrazach powstających od roku 1986 do 1990 pt. *Powrót do domu* lub *Cholernie spadam*. Sytuując siebie samego w takiej relacji z pejzażem rodzinnym, wyznacza niejako wektory retrospekcji osobistej, a figura kościoła staje się ikoną jego podróży mentalnej⁵⁵. Artysta rozważa tu nad koniecznością powrotu do macierzy, miejsca, z którego „wyszedł w świat” i do którego przed śmiercią musi mentalnie powrócić, aby móc się spełnić. W tekście napisanym do spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* czytamy:

Przyszedł jednak w końcu moment w etapie mojej twórczości, który zaczynam uważać za resumé – moment – powiedziałbym – ostateczny, kiedy robi się rach-

autorska na odwrocie p.g.: 6., wł. Grażyna Kulczyk, Kulczyk Foundation, Poznań. Znany jest szkic do obrazu: *Bez tytułu*, [1988], pastel, flaster, papier, wymiary nieznane, sygn. p.d.: T. Kantor, wł. prywatna, Włochy.

⁵³ W. Borowski, „Dalej już nic” – wystawa nowych obrazów [w]: *Teatr Cricot 2 Informator 1987–1988*, wybór i oprac. A. Halczak, Kraków 1989, s. 208.

⁵⁴ Zofia Gołubiew w tekście „nie umiem rysować byków” podkreśla, że Kantor błagalnie wyciąga do niej rękę, a ona jest „obojętna i niewzruszona” [w:] *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie*, s. 15. Podobnie [w:] „Mam Wam coś do powiedzenia”. *Tadeusz Kantor-autoportrety*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 26–29. Takie relacje między postaciami analizuje również K. Świąćicki [w:] *Historia w teatrze Tadeusza Kantora*, Poznań 2007, s. 305–307.

⁵⁵ Dla Turowskiego pejzaż, ku któremu Kantor spada, jest „syg naturą czasu”. A. Turowski, „... już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku”, s. 489.

nek sumienia. (...) Czułem, że jest to spełnienie mojej upartej myśli o powrocie do czasu młodości, czasu chłopca. (...) Tam był mój dom prawdziwy⁵⁶.

W jakim więc celu wyciąga rękę do infantki? Przecież (w świetle powyższych rozważań) nie z obawy przed upadkiem. Jeśli sięgniemy do spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, w którym w pewien sposób są obecne zainicjowane na obrazie treści – w wygłaszanym przez niego na scenie *Monologu-Testamentu* padają takie słowa:

A ja żeby coś stworzyć, stworzyć ten świat, w którym wy będziecie solidnie piąć się w górę i w oklaskach – ja muszę spadać w dół. I spadam. Cholernie spadam! (...) Bądźcie ze mną przez chwilę na dnie. Artysta musi być zawsze na dnie, bo tylko z dna można krzyczeć, żeby być słyszalnym⁵⁷.

Kantor wyraźnie sytuuje siebie na granicy – pomiędzy świadomością nieuniknionego końca a możliwością podejmowania aktu kreacji wbrew wszystkiemu. Ta świadomość końca i katastrofy wydaje się dla niego czymś niezwykle stymulującym, czymś pobudzającym jego akt twórczy i umożliwiającym mu wypróbowywanie siebie samego jako artysty. Być może ta potrzeba konfrontacji jest wpisana także i w ten obraz. Obie postaci są sobie przeciwstawione wzdłuż diagonalni, na jej styku wyraźnie jest wyczuwalne napięcie. Turowski tak to opisuje: „Artysta i Infantka odbijają siebie w odwrotnej symetrii lustra, jak karciany król i dama powtórzeni w swych polach, jak ‘thanatos’ w historii życia, jak gra ‘ego’ i ‘libido’ w teatrze miłości i śmierci”⁵⁸. Ona sprawia wrażenie oddalającej się od wyciągniętej ręki, podobnie jak infantka w *Las Meninas* jest wyłączona z relacji ze światem zewnętrznym. Jest niezależna i niedostępna, nawet jej spódnica uchyla się przed dotknięciem ręki Kantora. Należy tu zwrócić uwagę na dwa inne płótna, z 1988 i 1990 roku, na których postać artysty jest zestawiona z inną postacią przejętą z muzealnego dzieła – z napoleońskim żołdakiem z obrazu Goi pt. *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku*, powstałego około roku 1814 (Prado). Konstrukcja dzieła w podobny sposób – po przekątnej – przeciwstawia postać artysty figurze żołnierza. Napięcie jest tutaj rozłożone w trzech punktach – na styku stóp, dłoni oraz spojrzeń. Obaj są tutaj silnie skonfrontowani, właściwie znajdują się w sytuacji krytycznej, pełnej dramaturgii. Podkreślmy, kim są te postaci, z którymi Kantor wchodzi w dialog – to ikony sztuki, przeniesione z muzealnych arcydzieł, emblematy funkcjonujące dla Kantora ponad kanonem, czasem, niedoścignione i właściwie samowładne. Sytuując się naprzeciw nich, staje w obliczu próby. Czy jest zagrożony upadkiem w sytuacji z infantką bądź rozstrzelaniem w sytuacji z żołdakiem? Nie jest – w dużym skrócie –

⁵⁶ T. Kantor, *Ja realny* [w:] program spektaklu, 1990, s. 18–19 Archiwum Cricoteki.

⁵⁷ Zapis spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, realizacja A. Sapija, TVP 1990.

⁵⁸ A. Turowski, „... już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku”, s. 489.

ratuje go jego indywidualizm, jak pisał w tekście *Ocalić przed zapomnieniem*: „Mała, Biedna, Bezbronna, ale wspaniała Historia indywidualnego ludzkiego życia”⁵⁹. Wyjdzie z tych sytuacji obronną ręką, tak jak w spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, w scenie, gdy przywołane przez niego widma Teatru Cricot 2 czynią na nim swoistą egzekucję – wymierzając w jego stronę kulomiot ze spektaklu *Wielopole, Wielopole*. Aparat ostrzeliwuje serią pocisków siedzącego przy stole artystę. Nadaremnie. Kantor wstaje i paląc papierosa, poprawia swój kapelusz oraz szalik, następnie wyprasza widma ze sceny. Wobec zamachów na jego indywidualność i jednostkowe trwanie na scenie, a także tutaj w obrazie – pozostaje nietknięty.

W Biednym Pokoiku Wyobraźni artysty rozgrywa się także akcja jednego z ostatnich jego obrazów. Idea „pokoiku” została dookreślona w spektaklu *Dziś są moje urodziny*, gdzie nastąpiło jej usankcjonowanie na scenie⁶⁰. Należy tu podkreślić, że obraz został namalowany w kwietniu 1990 roku, w trakcie prac nad tym spektaklem, do którego próby rozpoczęły się kilka miesięcy wcześniej, i pozostaje z nim w bezpośredniej relacji. Funkcjonuje pod dwoma autorskimi tytułami: *Pewnego wieczoru weszła do mojego pokoju infantka Velázquez* (po raz drugi) i *Po raz drugi weszła do mego pokoju Infantka Velázquez, tym razem wyraźnie zniecierpliwiona*⁶¹ (il. 24). Płótno to jest ikonograficznie prawdopodobnie najbardziej zbliżone do *Las Meninas* ze wszystkich obrazów Kantora, choć przedstawia tylko trzy figury, powtórzone ze źródłowego dzieła: malarza, infantkę i sztalugę obrazu (bądź w tym wypadku rysunku). Zamiast szczegółowo odwzorowanego wnętrza madryckiego Alcazaru mamy tutaj czarne, jednolite tło pokoju, z pobieżnym zarysowaniem jego kubatury. Podobnie jak u Velázquez, który pojawia się na płótnie – jak podkreślają badacze – „jako mężczyzna w sile wieku, bez oznak starości”, pomimo tego, iż malując obraz, miał blisko sześćdziesiąt lat⁶², również Kantor maluje wizerunek, który nie przypomina siedemdziesięcioletniego człowieka, jakim wtedy był. Jest to właściwie postać, której trudno przypisać jakikolwiek wiek. Podobnie jak w *Las Meninas* jest skoncentrowany na swoich myślach, w bezpośredniej bliskości zminimalizowa-

⁵⁹ T. Kantor, *Ocalić przed zapomnieniem*, Tadeusz Kantor, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, Pisma, t. III, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 126.

⁶⁰ Biedny Pokoik Wyobraźni pojawia się już w spektaklu *Niech szczerą artyści* (1985). Idea ta zapoczątkowana została w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, gdzie artysta zrekonstruował na scenie swój pokój dzieciństwa.

⁶¹ *Pewnego wieczoru weszła do mojego pokoju infantka Velázquez (po raz drugi) / Po raz drugi weszła do mego pokoju Infantka Velázquez, tym razem wyraźnie zniecierpliwiona*, IV 1990, akryl, płótno, 146 x 128, sygn, dat. ś.g. na doklejonej do blejtramu owalnej karcie papieru flamastrem: Tadeusz Kantor / „Pewnego wieczoru weszła do mojego pokoju infantka Velázquez (po raz drugi)” / Avril 1990–/Cracovie, wł. prywatna, Łódź, depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie.

⁶² A. Witko, *Wprowadzenie* [w:] *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*, s. 13.

nej tu sztalugi malarskiej. Stanowi ona centralny punkt kompozycji. Artysta i infantka nie spoglądają już tutaj wymownie na widza, każde z nich wpatruje się w inny punkt, jednak napięcie kumuluje się cały czas wokół tego samego elementu obrazu. Spójrzmy: infantka patrzy na twarz Kantora, on na sztalugę, w której kierunku wyciągnięta jest także jej dłoń. Jej atencja jest skupiona jednocześnie i na artyście, i na płótnie. Nie można oprzeć się wrażeniu, że domaga się czegoś konkretnego od artysty, jej poza jest bardzo wymowna, wszak przysłała „wyraźnie zniecierpliwiona”. Centrum ich działań jest sztaluga, kumuluje ona napięcie psychologiczne dzieła. Co więcej – są z nią, a przez to także z sobą – nierozzerwalnie sprzęgnięci. Analizując elementy formalne obrazu, można się pokusić nawet o stwierdzenie, że są tam znieruchomiali, uwięzieni. Linia poprzeczna pokoju przecina każdą z figur – najpierw artystę na wysokości klatki piersiowej, później kwadrat sztalugi, wreszcie infantkę w talii; sprawiają wrażenie, jakby byli na nią nanizani. Uczucie takie wzmaga również spłot ich rąk, dłoni artysty jest unieruchomiona przy sztaludze w punkcie przecinania się linii pionowej z poziomą, dokładnie w rogu pomieszczenia. Oboje stają tutaj wobec wyższej konieczności trwania.

Jeszcze jeden szczegół w obrazie wart jest wyłuskania. Mam na myśli wyraźnie odcinającą się kolorystycznie od szarości płótna na sztaludze białą plamę na jej powierzchni, której krawędzi dotykają palce infantki. Wyraźnie koresponduje ona z bielą całej jej postaci. Jest tak, jakby pod wpływem jej ręki treści z nią tożsame powoli przenikały do obrazu. Odpowiedź na tak zainicjowaną sytuację odnajdujemy w spektaklu. W *Dziś są moje urodziny* zostaje usytuowana w ramie obrazu (il. 25). Spełnia się jej postulat postawiony na tamtym płótnie⁶³. I podobnie jak tam obok jej obrazu jest ustawiony na scenie stół, przy którym miał zasiąść artysta.

⁶³ Również Zofia Gołubiew, analizując ten obraz, zwraca uwagę, że infantka pojawi się wkrótce w spektaklu [w:] *Mam Wam coś do powiedzenia*, s. 48. Jednak w pojawieniu się jej na scenie nie upatruje Gołubiew konsekwencji tego obrazu, ale łączy go ona z inną pracą Kantora z cyklu *Nie zagląda się bezkarnie przez okno* (z autorem malującym postać): „Portret taki widzimy na wcześniejszym obrazie z serii ‘Nie zagląda się...’, na którym Artysta rysuje swoją miłość, a ona przygląda mu się zza okna” [w:] „*nie umiem rysować byków*”, s. 17. Przy czym Zofia Gołubiew w przytoczonych tu tekstach wskazuje, że oba malarskie wizerunki infantki z drugiej połowy lat 80. są „wizerunkiem ostatniej miłości Kantora”. W obu przypadkach moje zdanie jest odmienne. Analizę obrazu z infantką wskazującą na sztalugę jako konsekwencję obrazu, na którym została już naszkicowana, należy podważyć już z punktu widzenia kolejności chronologicznej, która została tutaj odwrócona. Logiczne jest, że najpierw wskazuje sztalugę, a potem się w niej pojawia (w spektaklu). Trudno zgodzić się również z tezą, że postać przygląda się artyście zza okna, gdyż jest w tej pracy nierealna, odnajdujemy tylko jej niematerialny wizerunek odbity na szybie, jest bardziej widmem, powołanym z pamięci lub marzeń, elementem niebytu. Jeśli chodzi o tożsamość infantki – na gruncie ikonograficznym nie może być ona identyfikowana z postacią kobietą pojawiającą się w cyklu *Nie zagląda się*

Skupmy się przez chwilę na postaci Infantki w spektaklu. Grana przez Teresę Welmińską INFANTKA Z OBRAZU VELÁZQUEZA prawdopodobnie pojawia się po raz pierwszy na próbach spektaklu w Tuluzie w październiku 1990 roku, a zatem po ponad roku pracy artysty nad spektaklem. Początkowo została przygotowana dla niej rama podłużna, w której była upozowana w sposób przypominający postać Mai z obrazów Francisca Goi⁶⁴. Ubrana była w prostą czarną sukienkę z gładkiego, lekko połyskującego materiału, która później została zastąpiona body i koronkową spódnicą, nakładaną na prosty stelaż. Jej ostateczny kostium powstał już po śmierci artysty⁶⁵. Zachowało się do niego kilka projektów Kantora⁶⁶.

W notatkach do spektaklu artysta kilkakrotnie uwypukla, że Infantka na scenie jest infantką z jego płótna. W pewnym momencie dopowiada z którego: „INFANTKA/ wychodzi z wnętrza obrazu,/ kieruje się do mego stolika,/ siada naprzeciw mnie/ (jak w moim obrazie)”⁶⁷. Wróćmy do niego raz jeszcze. Jak wspomniałam, obraz powstawał równolegle z próbami spektaklu. Przeniknął do niego nie tylko zamysł usytuowania Infantki w ramie; wspólny jest również podział przestrzeni. Na płótnie linie zarysowujące kubaturę pokoju wyznaczają podział na strefy, analogiczny do ram w spektaklu: w jedną z nich jest wpisany autoportret artysty⁶⁸, w drugą Infantka.

bezkarnie przez okno, czy na obrazie „Ona”: *Jaki interesujący obraz!* z cyklu *Dalej już nic*, jak twierdzi Gołubiew. Przede wszystkim – malowane przez Kantora u schyłku lat 80. infantki odwzorowują konsekwentnie schemat wykorzystywany przez Kantora od połowy lat 60., ich twarze odwzorowują te malowane przez Kantora w *Persyflażach*.

⁶⁴ *Maja naga i Maja ubrana*, 1800–1803, Museo del Prado, Madryt. Dokumentacja fotograficzna prób spektaklu w Archiwum Cricoteki.

⁶⁵ Andrzej Welmiński obok reprodukcji szkicu do kostiumu Infantki podaje: „Cały ten kostium wykonaliśmy już po śmierci Tadeusza. Skomplikowany mechanizm fiszbinów krynoliny przypominał jeden z najczęściej identyfikowanych obiektów kantorowskich – parasol” [w:] *Tadeusz Kantor. Rysunki z kolekcji Teresy i Andrzeja Welmińskich*, katalog wystawy, druk Kraków 2007, s. 16. Etapy powstawania kostiumu oraz ewolucja postaci Infantki w spektaklu – na dokumentacji filmowej prób spektaklu w Archiwum Cricoteki. *Obraz Infantki* jest obiektem teatralnym w zbiorach Cricoteki: (kostium, drewniana rama i podest, płócienné tło), 366 x 130 x 125 cm.

⁶⁶ T. Kantor, *Menine Teresa*, rysunek postaci *Infantka z obrazu Velázquez* do spektaklu *Dziś są moje urodziny* (1991), 1989–1990, flamaster, pastel, akryl, papier, sygn. p.d.: TK, 25 x 17,5 cm, właściciel nieznany, do 2006 roku depozyt Spadkobierczyń Artysty w Cricotece; T. Kantor, *Bez tytułu*, szkic postaci *Infantka z obrazu Velázquez* do spektaklu *Dziś są moje urodziny* (1991), [1989–1990], flamaster na odwrocie papierowej koperty, 29,5 x 22 cm, wł. Cricoteka. Andrzej Welmiński w katalogu wystawy *Tadeusz Kantor. Rysunki z kolekcji Teresy i Andrzeja Welmińskich* podaje informację o „kilku szkicach do kostiumu Infantki” we własnych zbiorach, s. 16.

⁶⁷ T. Kantor, [Notatki do spektaklu] *Dziś są moje urodziny* [w:] idem, *Dalej już nic...*, s. 289.

⁶⁸ Postać zatytułowana AUTOPORTRET WŁAŚCICIELA BIEDNEGO POKOIKU WYOBRAŻNI, grana przez Andrzeja Welmińskiego.

Trzecia strefa w obrazie – sztaluga – porównywalna z ramą centralną, przez którą przedostają się na scenę aktorzy, zdaje się pełnić tu taką samą funkcję powołującą niejako nowe znaczenia, z pogranicza pamięci i wyobraźni. W spektaklu – ramy kojarzone z ograniczeniem, z dookreśleniem i zamknięciem pod względem formalnym tego, co odbywa się w ich wnętrzach – pełnią funkcję przeciwną: są przestrzenią powołującą i wydobywającą treści. Ramy obrazów można by tu przyrównać pod względem ich funkcjonowania na scenie i oddziaływania na inne elementy strukturalne spektaklu do ławek szkolnych w *Umarłej klasie*. Kantor w ten sposób analizuje ich sposób oddziaływania:

Ławki ujmowały żywy, naturalny organizm ludzki (ciągle mający tendencję do bezładnego ‘użytkowania’ przestrzeni) – w rygor i ład. Były jakby łóżyskiem (‘matrice’), z którego rodziło się coś nowego, niespodziewanego, coś, co na pewien czas usiłowało wyjść poza ławki, w tę czarną i pustą przestrzeń, i co za każdym razem wracało i cofało się do nich, jak do macierzystego domu...⁶⁹.

Poniekąd sposób zachowania się Infantki w ramie na scenie jest zbliżony do jej działania w obrazie. Na płótnie stoi poza sztalugą, choć intencjonalnie w jej obrębie. To „poza” i „w” wytycza niejako rytm jej funkcjonowania w spektaklu. Raz stojąc lub siedząc w ramie, jak pisze Kantor, „Upozowuje się w obrazie i prezentuje/ wszystkie swoje uroki”⁷⁰, to znów z rozmaitych powodów przemieszcza się poza jej obręb – jest stamtąd wyrzucana, wypada, sama wychodzi. Jej obecność w obrazie opiera się na rytmicznych odejściach i powrotach doń. Choć przestaje wizualnie przypominać obraz Velázquez (jej wizerunek jest tu najbardziej autorski ze wszystkich przedstawień infantki Kantora), podskórnie wciąż kumuluje związki z nim. Postać Infantki pozostaje tu uroczyscie uwięziona, pusta (spójrzmy na jej kostium – suknia została wykonana z czarnej koronki, kojarzącej się z żałobnym ceremoniałem. Karol Smużniak, analizując „poetykę smutku” w teatrze Kantora, konstatuje: „to czysta estetyka, pozbawiona koloru Życia, to fotograficzny negatyw życia”⁷¹), porusza się sztywno, w wymuszony, dekoracyjny sposób, jak ją artysta charakteryzował: „jej KRÓLEWSKOŚĆ i URODA...”⁷². Jej rola ogranicza się niemal wyłącznie do wizualnego oddziaływania. Wydaje się obrazem w obrazie (jeśliby zatrzymać spektakl w kadrze). Jej postać, podobnie jak na dwóch

⁶⁹ T. Kantor, *Miejsce teatralne (ŁAWKI w „Umarłej klasie”)* [w:] *Wielopole, Wielopole*, Kraków–Wrocław 1984, s. 138–139.

⁷⁰ T. Kantor, [Notatki do spektaklu] *Dziś są moje urodziny*, s. 285.

⁷¹ K. Smużniak, *Poetyka smutku w teatrze Kantora („Dziś są moje urodziny”)* [w:] *Litteraria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka. Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, seria A, nr 27, Wrocław 1993, s. 187.

⁷² T. Kantor, [Notatki do spektaklu] *Dziś są moje urodziny*, s. 285.

ostatnich płótnach, pozostaje w uchwytym związku z postacią autora. Przypomnijmy – na obrazie są znieruchomiali, złączeni za pośrednictwem sztalugi, przypisani do biednego pokoiku, który staje się ich wspólną przestrzenią. W spektaklu nie ustaje emocjonalna więź pomiędzy nimi, AUTO-PORTRET ożywia się, kiedy ona wchodzi, wprowadza ją do ramy, kiedy zostaje z niej wyrzucona przez BIEDNĄ DZIEWCZYNĘ⁷³. Spektakl obrazuje także zespolenie jej wizerunku z przestrzenią mentalną artysty, ramę obrazu po prawej stronie sceny zapełnia już nie tylko wielkie dzieło Velázqueza, ale także jego dzieło, podkreślam – jego własne, w nim od lat obecne, z nim zrośnięte. W spektaklu obraz Infantki jest komentowany przez „AUTO-PORTRET WŁAŚCICIELA BIEDNEGO POKOIKU WYOBRAŹNI: Arcydzieło. Wspaniałe arcydzieło mojego geniuszu wielkiego i środkowoeuropejskiego. Moja Infantka Velázqueza. Moja!”⁷⁴. O ile pierwsza część tej wypowiedzi mogłaby być rozumiana wielorako, jest niejako wyrazem poczucia humoru artysty⁷⁵, druga wskazuje ewidentnie na silną, emocjonalną zależność. Jej postać, przywoływana przez artystę latami, jest tutaj jeszcze mocniej niż na ostatnich dwóch obrazach włączona w intymną przestrzeń artysty, którą dzieli się z nią tak samo jak ze swoimi „drogimi nieobecnyimi”, widmami pamięci, obiektami projekcji. Znamienne, że jej postać funkcjonuje tutaj w sposób podobny do AUTO-PORTRETU, który podobnie przekracza ramy swojego obrazu, przenikając do wnętrza spektaklu, to znów nieruchomieje w obrazie, jakby był na nim namalowany. On również znajduje się w sytuacji granicznej – jest ożywiany i zamiera rytmicznie, przy czym cały czas jest podważany status jego tożsamości – nie jest ani autoportretem artysty, ani tym bardziej artystą, choć pretenduje do tego, by nim być. Jego postać jest duplikowana w pewien sposób przez CIEN⁷⁶. Interesujące jest tutaj egzystowanie postaci Infantki i Autoportretu, a właściwie także pozostałych postaci spektaklu w obliczu ram obrazów, które począwszy od cyklu obrazów *Dalej już nic* (1987–1988), wykorzystuje Kantor do dyskusji na temat przekraczalno-

⁷³ Należy tu zaakcentować, że w notatkach do spektaklu, a także na próbach, wątki *Autoportretu* oraz samego artysty się przeplatają. Artysta zmarł po jednej z prób 8.12.1990, pozostawiając po sobie dzieło w trakcie procesu twórczego. Wypracowane w trakcie prób relacje postaci na scenie uległy zmianie w prezentowanym po śmierci artysty spektaklu.

⁷⁴ Zapis spektaklu *Dziś są moje urodziny*, realizacja S. Zajączkowski, TVP, 1991. W notatkach do spektaklu artysty wypowiedź ta jest krótsza: *Moja Infantka Velázqueza... Moja!* [w:] T. Kantor, *Dalej już nic...*, s. 288.

⁷⁵ To poczucie humoru jest także kontynuowane w scenie wykładu Marii Jaremy, która *Obraz Infantki* określa jako „trywialny banał, zmarnowaną przestrzeń”. Zapis spektaklu *Dziś są moje urodziny*, realizacja S. Zajączkowski, TVP, 1991.

⁷⁶ Postać CIEN WŁAŚCICIELA BIEDNEGO POKOJU WYOBRAŹNI, grana przez Lorianą della Rocca.

ści pewnych obszarów⁷⁷. W tych obrazach cyklu, w których do namalowanych fragmentów postaci doczepiono atrapy rąk i nóg, zasadnicza jest pewna dychotomia rodząca wątpliwość, czy postać jest jeszcze w obrazie, czy już poza nim oraz czym jest „w”, a czym „poza”, gdzie jest granica obrazu i czy w ogóle ona istnieje. W dalszej konsekwencji pozostawanie w obrazie – wychodzenie z niego odzwierciedla się również w konstrukcji uwięzienie–uwolnienie. W omawianym cyklu dialog z obrazem, rozważania na temat możliwości wychodzenia z niego (dosłownie), więc uwolnienia się z jego kierunku to także próba przekraczania granicy życie–śmierć, wszak obraz jest pewnego rodzaju pułapką, ponieważ to, co rejestruje na swojej płaszczyźnie, jest w nim uwięzione⁷⁸. Kantor w spektaklu *Niech szczerą artystę* porównuje kondycję twórczości do kondycji więzienia⁷⁹. Jest w pełni świadomy ograniczoności władzy artysty nad obrazem, ale ponieważ – jak sam wielokrotnie przyznawał – jest katastrofistą, interesuje go zbliżanie się do granic niemożliwego. Tak jak niemożliwy jest powrót do czasu młodości, jak widzieliśmy w obrazie z 1988 roku, tak niewykonalne jest i wyjście z obrazu, i pozostanie w nim także, podobnie jak nieprawdopodobna jest ucieczka od śmierci. W cyklu *Dalej już nic* obraz jest poddawany próbie, ale także sam artysta, jego kondycja jest zagrożona. W spektaklu *Dziś są moje urodziny* ramy obrazów potęgują ten stan zagrożenia. Jeśli w ostatnich obrazach, a także w spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* Kantor zaczyna traktować siebie samego poprzez manipulację własnym wizerunkiem – jako tworzywo⁸⁰, w *Dziś są moje urodziny* takim tworzywem staje się również śmierć, która buduje niejako strukturę spektaklu i sytuując wszystkie jego elementy na granicy, jakby w zawieszeniu,

⁷⁷ Na proveniencję malarską ram w spektaklu wskazuje także ich konstrukcja na kółkach, dzięki którym mogły być przesuwalne na scenie. Kółka doczepione do konstrukcji obrazów cyklu *Dalej już nic* miały wzmacniać ukierunkowanie tych kompozycji na zewnątrz, ku ich realnemu otoczeniu i ku widzowi. Obiekty na kółkach zostały skonstruowane po raz pierwszy w spektaklu *Niech szczerą artystę* (1985).

⁷⁸ M.in. E. Kuryluk, *Od śmierci będącej sztuką do sztuki śmierci. Refleksje o śmierci i sztuce* [w:] *Śmierć – przestrzeń – czas – tożsamość w Europie Środkowej około 1900. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 8–10 grudnia 1996*, red. naukowa K. Grodziska, J. Purchla, Kraków 2002, s. 73–81.

⁷⁹ W trakcie spotkania z młodzieżą w Mediolanie 14.04.1988 (zapis magnetofonowy w Archiwum Cricoteki) Kantor mówi: „I robię to atelier rzeźbiarskie – uważam to za moje genialne odkrycie – zamieniam je w więzienie, w celę więzienną. To znaczy w celę śmierci. I wtedy przychodzi mi idea do głowy, że twórczość, że kondycja twórcy jest kondycją więźnia, że twórca, który działa pod koniecznością, pod ciśnieniem konieczności, jest uwięziony w tej konieczności. On nie może wyjść. Niemożliwe jest żeby wyjść, wtedy, poza tą swoją celę. Jest się uwięzionym” [w:] maszynopis w Archiwum Cricoteki (nr inw. CRC IV/004176), s. 5.

⁸⁰ Określenia takiego użył Jarosław Suchan w odniesieniu do sztuki informel artysty. Zob. J. Suchan, *Kantor jako twórca i jako tworzywo* [w:] *Interior imaginacji*, s. 52–63.

niebycie, dekonstruuje go jednocześnie. „Aby zbliżyć się do obrazowania śmierci (...) trzeba było zniszczyć porządek reprezentacji, porzucić ułudę uchwycenia w refleksie rzeczywistego desygnatu. Zaprzeczyć obrazowi, zaprzeczyć widzeniu. Wejść samemu w krąg ciemności, usadzić się na granicy”⁸¹.

W zakończeniu moich rozważań chciałabym w krok za wypowiedziami artysty skupić się przez chwilę na mechanizmie przytoczeń, jaki w przypadku dzieła lub dzieł Velázquezego został przez Kantora uruchomiony i właściwie mógłby być analizowany w odniesieniu do jakiegokolwiek zapożyczenia artysty, z którym stykamy się w jego pracach, czy to Goya, Delacroix, Gericault, Rembrandt, Stwos, czy też Matejko, Malczewski lub Wojtkiewicz. Prócz szczególnych zależności, które zostały opisane wyżej, w pewien sposób postawę artysty tłumaczy jego stosunek do tradycji:

Nie wracam do tradycji po to, aby ją kultywować, czy gloryfikować. Jeżeli używam jej elementów, to w ten sposób, że występują one jawnie, a nawet demonstracyjnie jako elementy przeszłości, jako metody obowiązujące i sprawdzone w przeszłości. Ale jako takie należą do totalnej rzeczywistości i nie widzę powodu, aby nie użyć ich do pewnych moich aktualnych manipulacji⁸².

Przy czym dla Kantora rzeczywistość w sztuce była związana z odzyskiwaniem rzeczywistości i obecnością przedmiotów gotowych, których właściwości przenikały do struktury dzieł, czy to malarskich, czy teatralnych i współtworzyły ich strukturę, składały się na nią⁸³. Według artysty, dzieła plastyczne, które wykorzystuje w swojej sztuce, są także swoistymi *ready-made*, którymi może operować⁸⁴. Mówi o tym: „Usiłuję to sprowadzić do tego, co nazywam «rzeczywistością najniższej rangi»⁸⁵. Co więcej – jak widzieliśmy w późnych obrazach Kantora i ostatnim spektaklu, cytowanym muzealnym dziełom przypisuje artysta taką samą rangę jak wątkowi autobiograficznemu, czy innym motywom przejętym z własnej pamięci. „Przeszłość dla mnie to jest... To są realne fakty. (...) Ja mam nad nimi przewagę, tak. Ponieważ mogę tym manipulować. (...) przedstawiać. Nas... jedno na drugie układać, prawda... (...)”⁸⁶. Działanie takie lokuje Kantora w dyskursie zapoczątkowanym przez Marcela Duchampa, autora obrazoburczej reinterpretacji obrazu Leonarda da Vinci *Mona Liza*, na którym domalował

⁸¹ A. Turowski, „... już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku”, s. 491.

⁸² *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem* [w:] W. Borowski, *Kantor*, Warszawa 1982, s. 104.

⁸³ Por. J. Suchan, *Kantor z obrazami*, s. 77.

⁸⁴ Wywiad Guy’a Scarpetty *Kantor – grzech, śmietnik, wieczność*, „ART Press”, nr 71, 1983, tłumaczenie M. Gawron [w:] katalog wystawy *Tadeusz Kantor, malarstwo, rzeźba*, Kraków 1991, s. 74.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ T. Kantor, zapis magnetofonowy spotkania artysty z publicznością, Berlin Zachodni, maj 1988, maszynopis w Archiwum Cricoteki (nr inw. CRC IV/004683), s. 2.

Giocondzie wąsy. Zestawienie tego dzieła z Kantora wizerunkami infantki nie jest tutaj przypadkowe. Jarosław Suchan, analizując przyczyny zapożyczenia przez Kantora kompozycji *Las Meninas* w jego *Persyflażach muzealnych*, stwierdza:

(...) obraz Velázquez’a mógł zostać wybrany ze względów podobnych do tych, które przyświecały Duchampowi wybierającemu obraz Leonarda da Vinci. Obydwu chodziło o znalezienie dzieła, które padło ofiarą muzealnej sakralizacji (a zatem musiało być dziełem o odpowiednim prestiżu), prowadzącej do przesłonięcia prawdziwego dzieła sztuki przez jego umasowioną ‘ikonę’. Atak obydwu twórców jest tedy w tych pracach wymierzony nie w oryginały, z których korzystają, ale w spauperyzowaną formę ich odbioru. Zgrzebna torba nie służyłaby więc jedynie kompromitacji, ale i – zgodnie ze swym przeznaczeniem – ochronie wielkiej kulturowej wartości przed jej dewaluacją⁸⁷.

⁸⁷ J. Suchan, *Kantor z obrazami*, s. 80.